

INTRODUCTION A L'ETUDE DES *TENTATIONS DE SAINT ANTOINE*

On peut dire que nous sommes entrés en histoire de l'art à travers l'étude des *Tentations de saint Antoine*, sur lesquelles nous avons fait notre maîtrise à l'Université de Paris X-Nanterre, en 1991, sous la direction de M. le Professeur Carol Heitz. Ce travail, qui s'était préparé dans les deux années antérieures, par des travaux ponctuels, dans le cadre des cours de M. le Professeur Jean-Pierre Suaud, alors encore Maître de Conférences, a, bien sûr, tous les travers d'un premier travail. Nous nous étions alors attaché plus précisément à l'iconographie des *Tentations* par des figures féminines. Plus tard, nos investigations nous poussèrent vers d'autres champs. Cependant, ces premières recherches furent pour nous fondatrices, aussi bien par la méthode que nous y employions déjà (notamment l'étude comparatiste statistique de la récurrence des motifs) que par le thème choisi, qui laissait, nous nous en rendons compte aujourd'hui, présager des orientations que nous aurions par la suite.

A l'époque, *Le Serment des Horaces* se proposait de publier un article résumant notre recherche. Malheureusement, la revue avait disparu avant de pouvoir le faire. Ce n'est que quelques années plus tard que notre travail, sous une forme retravaillée, fut, enfin, publié par *La Revue de la Bibliothèque Nationale de France*.

Cette petite histoire n'aurait pas grand intérêt, sauf peut-être celui de rendre compte des difficultés que rencontre, malheureusement trop souvent, un jeune chercheur pour se faire publier, armé seulement de sa fraîche vigueur et ses espoirs.

Mais, si nous nous sommes permis de rappeler à nous ces souvenirs, c'est surtout pour expliquer la démarche qui régit la suite des articles sur la *Tentation de saint Antoine*. En effet, par nostalgie sans doute, mais aussi par souci de replacer les interprétations des articles sur Schongauer et des *Heures de Louis de Laval* dans leur genèse, nous avons cru bon de reproduire, auparavant, l'article prévu pour *Le Serment des Horaces* dans son intégralité, précédé de l'introduction qui, sur la demande de Mme Antoinette Fauve-

Chamoux, ancienne rédactrice en chef de *La Revue de la BNF*, préfaçait nos deux études dans la version publiée. Nous y avons joint le tableau qui devait, dans *Le Serment des Horaces*, servir d'appendice à notre article.

Nous espérons que le lecteur nous excusera donc pour les nombreuses redites que cela implique, et que le chercheur comprendra notre démarche, qui correspond en fait à un souci de montrer, une fois n'est pas coutume, la genèse réelle d'un travail universitaire, genèse qui, bien qu'elle explique toujours les choix méthodologiques et idéologiques de l'auteur, est systématiquement, et soigneusement, cachée. Or, s'il est vrai que, comme le disait Borges, la grandeur d'un auteur est de faire oublier au lecteur sa technique, celle d'un scientifique devrait toujours être de la lui faire partager, surtout lorsqu'il s'agit, comme ici, de travaux d'interprétation, et de jeunesse.

Les *Tentations de saint Antoine* représentent, avec la franciscaine, l'iconographie la plus développée de la fin du Moyen Age¹. Elle s'étale même plus longuement dans le temps, puisque son essor est continu du XIV^e au XVI^e-XVII^e siècles, alors que l'apogée de celle de saint François d'Assise se situe au XIV^e siècle, son acmé marquant aussi sa fin.

Malgré cela, les *Tentations* n'ont été que peu étudiées. On peut citer comme articles de référence "*L'épisode de la reine de Saba*" de 1936² et "*La Rencontre du roi Salomon et de la reine de Saba dans l'iconographie médiévale*" de 1949³ d'André Chastel. L'ouvrage de base est sans contexte celui de 1981 de Frédérick Tristan, intitulé *Les Tentations de Jérôme Bosch à Salvador Dalí*⁴.

Les *Tentations* se divisent en deux périodes; la première, du XIV^e au XV^e siècles, voit se multiplier les *Tentations* par les démons; la seconde, du XVI^e au XVII^e siècles, selon le schéma du naturalisme baroque qui refuse les représentations

tératologiques⁵, marque l'essor des *Tentations* par les femmes.

Il paraît donc intéressant d'étudier séparément ces deux formes bien distinctes d'iconographie; ce que nous allons nous proposer de faire dans les articles suivants, à partir de deux exemples précis⁶.

Nous voudrions mettre les études suivantes sous le signe de deux citations, qui nous paraissent parfaitement correspondre à la problématique qu'engendre l'étude des *Tentations*.

La première est extraite de *La Quête d'Isis* de 1985 de Jurgis Baltrusaitis:

*"Les perspectives dépravées procèdent par des aberrations donnant naissance à des légendes des formes et des anamorphoses jouant avec des apocryphes optiques. Le même mécanisme visionnaire produit aussi des contes fantastiques autour des contes imaginaires. C'est l'une de ces légendes d'un mythe que nous tentons ici de reconstruire à partir des textes et des témoignages authentiques recueillis autour d'un monde ancien parmi les plus ouverts à l'imagination et le plus obsédant"*⁷.

La seconde et non la moindre, qui met en évidence le rôle des *Tentations* en tant qu'individuation de celles du chrétien (saint Antoine est l'un des intercesseurs de l'Arx), en tant que "guide spirituel", termine l'article de 1990 de Christian Loubet, intitulé "*Les Tentations de saint Antoine selon Jérôme Bosch*":

"Bosch confirme son message dans son oeuvre ultime, le Portement de Croix (1516, Gand). Le pur visage du Christ aux yeux clos contraste avec les gueules grimaçantes des souldards. Mais Véronique (dans l'angle gauche) recueille l'effigie du Sauveur sur son linge, et là il ouvre les yeux vers nous, spectateurs, pour un dernier appel. Comme pour Véronique, c'est la foi qui justifie le chrétien et lui permet d'accéder à plus d'Etre, tandis que la corruption de ce monde l'entraîne au marchandage sans fin du désir et de la possession illusoire. Le "mythe" de saint Antoine, au fond, ne signifie pas autre chose, même si les interprétations

*ultérieures ont réduit sa portée en insistant sur l'ascèse sexuelle"*⁸.

I/ *LA TENTATION DE SAINT ANTOINE:* UN PROBLEME SCOLASTIQUE

La *Tentation*: une question de temps et d'espace

En cette fin de XXème siècle, et après deux siècles d'histoire de l'art, il est curieux de constater que les *Tentations de saint Antoine* n'ont pas été systématiquement étudiées, et ce bien qu'elles forment l'iconographie la plus développée de la fin du Moyen Age, après celle de saint François d'Assise¹. En effet, mis à part l'ouvrage de Frédérick Tristan, sur *Les Tentations de Jérôme Bosch à Salvador Dali*, qui date de 1981², il n'y a que trois ouvrages, par ailleurs anciens, sur les *Tentations*³.

Nous ne tenterons donc pas ici de combler cette absence d'étude globale des *Tentations*, mais plutôt de voir les implications sociales de ce type iconographique⁴.

Partant, ce qui pose tout de suite un problème à l'historien, c'est bien sûr le nombre impressionnant des *Tentations* réalisées entre le XIVème et le XVIème siècles. L'étude montre qu'elles suivent dans leur développement, avec à peu près un siècle de retard, le schéma géographique de l'implantation des universités (schémas 1 et 2).

La première conclusion qui s'impose est donc que les *Tentations* seraient au centre d'une véritable rhétorique scolastique. D'ailleurs, la progression des *Tentations* suit celle de la Réforme en Allemagne et en Italie. Or, si l'on compare leur développement avec celui des grandes sociétés commerciales (les maisons Fugger en Allemagne et Médicis en Italie), on s'aperçoit que l'expansion économique favorisa aussi beaucoup leur progression à travers l'Europe.

Donc, contrairement à l'idée reçue, qui voudrait que les

Tentations soient, comme l'art macabre, une réponse au choc causé par l'irruption soudaine de la peste noire en 1346⁵ (hypothèse démentie par l'opposition flagrante entre la fulgurance de la "grande peste" de 1346-1352 et le développement sur trois siècles des *Tentations*), elles apparaissent plutôt comme le produit d'une société riche et cultivée, et surtout comme une réponse au débat sur les nouveaux courants religieux.

De fait, si certaines oeuvres, comme *Les Faits de la Vie de saint Antoine* de Bernard Parentino de la galerie Doria à Rome⁶ (qui ne représente d'ailleurs pas une *Tentation*), peuvent rappeler la forme d'un *Dict des trois morts et des trois vifs* (sans aucune référence à la vie de saint Antoine relatée par saint Athanase dans la *Vita Antonii*, IVème siècle, ou Jacques de Voragine dans *La Légende dorée*, vers 1260), il apère quand même que le rapport entre l'art macabre et les *Tentations*, s'il doit être noté, n'est pas suffisant pour les expliquer.

On sait qu'à la mort de saint François d'Assise, et malgré la reconnaissance de ses Stigmates par la papauté, le franciscanisme fut considéré comme une hérésie par de nombreux représentants des Ordres traditionnels, et ce jusqu'au XVIIème siècle⁷ (période où s'éteignirent les *Tentations*); c'est pourquoi les tenants de ces Ordres opposèrent l'exemple des Pères du désert à celui de saint François et de ses imitateurs, qu'ils considéraient comme de vulgaires mystificateurs⁸. Ce débat fut beaucoup plus important que l'on ne peut se l'imaginer aujourd'hui; le meilleur exemple en sont peut-être les textes du célèbre mystique allemand Heinrich Suso⁹.

Il est donc important de relever que l'iconographie antonite se développa à partir de l'Italie¹⁰, pays d'origine de la franciscaine¹¹, où celle-ci resta cantonnée¹²; de plus, l'iconographie antonite prit naissance au XIVème siècle, quand la franciscaine disparut, et se développa uniquement dans les pays où le débat sur les Stigmates fut largement répandu; en effet, dans les pays qui intégrèrent tout de

suite le culte de saint François (comme l'Espagne) ou le rejetèrent directement (comme l'Angleterre)¹³, l'iconographie antonite est quasiment inexistante.

Saint François d'Assise, père d'Antoine

La belle *Tentation des Heures de Louis de Laval*, délaissée par l'histoire de l'art, montre bien que l'immixtion d'Antoine dans une iconographie d'origine franciscaine a pour but de "phagocyter" le mythe de saint François.

Il faut en effet se demander pourquoi le saint est représenté dans une cheminée. Certes, à la fin du Moyen Age, on croyait qu'Antoine guérissait le mal des ardents, forme d'ergotisme due aux céréales, aussi appelée *feu sacré* car elle provoquait des brûlures aux pieds et aux mains¹⁴; comme elle était très répandue et que les pouvoirs prophylactiques d'Antoine contre elle semblaient avérés, elle porta même le nom de *feu de saint Antoine*, et de nombreuses statues, sortes d'ex-voto collectifs, représentèrent le saint les pieds ou les mains en feu¹⁵. Cependant, cette explication n'est pas suffisante, car dans les *Heures*, Antoine a non seulement les pieds en flammes, mais son corps tout entier est dans la cheminée.

Frédéric Tristan pense que l'âtre de la *Tentation des Heures* est "*la maison du Père, réchauffée par le feu de l'Esprit*"¹⁶. En effet, au chapitre 5 de la *Vita*, seul passage où le saint se trouve confronté à une femme¹⁷, il est dit qu'Antoine, pour parer aux propositions séduisantes du démon de la fornication: "*mettant le Christ en son coeur, méditant sur la noblesse qui vient de lui, sur la spiritualité de l'âme, éteignait le tison de la tromperie du démon. (...) (Qu'il) se mettait dans le coeur la menace du feu et le tourment du ver (le Christ)*"¹⁸. Ainsi, l'enluminure semblerait correspondre de façon emblématique à la description de saint Athanase. L'iconographie ne nous a-t-elle pas appris à considérer le jet de flammes, contenu ou non dans un récipient, comme le "*feu céleste*" de l'*Amor Dei*¹⁹?

Mais en fait, c'est dans le chapitre 23 des *Fioretti*, compilées entre la fin du XIII^e et le début du XIV^e siècle (les dates ne sont pas sûres)²⁰, qu'il faut chercher l'origine de cette *Tentation*.

Dans ce chapitre, le Sultan, converti par saint François, lui permet d'aller colporter le message évangélique dans tout son royaume:

*"Ayant donc reçu cette généreuse permission, saint François envoya deux à deux les compagnons qu'il avait choisis, dans les diverses régions des Sarrazins pour y prêcher la foi du Christ; et avec l'un d'eux il choisit un pays, et quand il y arriva il entra dans une auberge pour se reposer. Or il y avait là une femme très belle de corps mais d'une âme sordide, et cette femme maudite incita saint François à pécher. Saint François lui dit: "J'accepte, allons au lit"; et elle le mena dans sa chambre. Saint François dit: "Viens avec moi, je te mènerai à un lit beaucoup plus beau." Et il l'amena à un très grand feu qui se faisait dans cette maison; et en ferveur d'esprit il se dépoilla tout nu et se jeta à côté de ce feu sur le foyer embrasé; et il invita cette femme à se dépoiller et à aller s'étendre avec lui sur ce beau lit de plume. Et comme il demeura longtemps ainsi, le visage joyeux, ne brûlant pas, ne noircissant nullement, cette femme, épouvantée par ce miracle et touchée de componction dans son coeur non seulement se repentit de son péché et de son intention perverse, mais se convertit même parfaitement à la foi du Christ, et devint d'une telle sainteté que par elle beaucoup d'âmes se sauvèrent dans ce pays"*²¹.

Les tentatrices et Pandore, sorcières et sorcellerie

La *Tentation des Heures* révèle une thématique importante de l'iconographie antonite; il s'agit de celle de la conversion ou de la femme (la tentatrice), principale bénéficiaire des miracles d'Antoine dans la *Vita*, miracles qui amènent Tristan à conclure au féminisme du saint et à identifier les tentatrices à des succubes²². Cependant, nous donnerions un autre sens à ces miracles; en effet, les tentatrices ne sont ni des femmes ni des succubes (ceux-ci ne sont jamais figurés sous forme humaine), mais des *représentations* (certaines sont

les déesses du Jugement de Pâris, les trois Grâces, d'autres les Parques, des sorcières, une *Eva Pandora* ouvrant sa boîte²³ ,...).

De nombreuses tentatrices sont coiffées de bois de cerf ou d'un croissant de lune; or, à la fin du Moyen Age et à la Renaissance, les bois de cerf étaient les "attributs" des sorcières²⁴ et des satyres²⁵, personnages du sabbat²⁶, et le croissant de lune celui de Diane²⁷, qui, sous la forme d'Hécate, présidait le sabbat; de plus, les *Tentations* féminines se multiplient à partir du XVIème siècle²⁸, quand la sorcellerie devient un phénomène de société (les *Tentations* démoniaques disparaissant peu à peu²⁹).

D'autre part, beaucoup de tentatrices tiennent à la main un hanap, comme Pandore la pyxis³⁰ ou la Prostituée de l'*Apocalypse* le vase. La multiplication des tentatrices au hanap se base d'ailleurs sur un amusant jeu de circonstances économiques; l'orfèvrerie se développant aux XVème-XVIème siècles en France, en Allemagne et en Flandres, la vaisselle de table devint une marque de richesse³¹ et de goût, les hanaps en forme de fruit se multiplièrent³², et furent donc représentés dans les *Tentations*, puisque, comme on l'a dit, celles-ci étaient le fait d'une société riche et savante.

Toujours est-il que la ressemblance iconographique entre Pandore et les tentatrices fait apparaître ces dernières comme des représentations de la "*femina malefica*"³³ c'est-à-dire l'"essence", au sens spinozien, de la femme, "fille d'Eve"³⁴.

Il semble donc que, conformément aux *Evangelies* et en tant que parèdre du Christ, à l'instar de Job³⁵ (la croix apparaît toujours emblématiquement dans les *Tentations*), Antoine soigne les plus nécessiteux et les plus éloignés de Dieu: les femmes, qui, depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à la fin du Moyen Age, sont rendues responsables de la Chute et considérées comme les suppôts de

Satan³⁶ .

Quelques exemples de *Tentations* par des femmes

De fait, la plupart des *Tentations* par des femmes représente saint Antoine entouré d'animaux, qui, pour certains, sont les péchés capitaux, ou les Vices et les Vertus. Celle de 1547 de Peter Huys (fig. 1) montre une sirène qui tend un plateau à Antoine; la sirène est présentée par une vieille femme tenant une quenouille et ayant une chouette sur l'épaule. Cette vieille camériste est endémique dans les *Tentations*; accompagnée de la chouette, et s'y identifiant parfois (comme dans celle de Jan Mandyn), elle représente Atropos (la chouette étant l'attribut de cette Parque).

Dans la *Tentation* de Huys, comme l'écrit Tristan³⁷, la sirène tend à Antoine les symboles de sa virilité; mais, plus profondément, le sacrifice du taureau est le symbole des rites mithriaque et isiaque³⁸, qui sont très proches et perdurent à la fin du Moyen Âge³⁹. De même, ce sacrifice renvoie au *Lévitique*, 7, 1-6:

*"Voici le rituel du sacrifice de réparation: c'est une chose très sainte. On immolera la victime là où l'on immole les holocaustes et le prêtre en fera couler le sang sur le pourtour de l'autel. Puis il en offrira toute la graisse: la queue, la graisse qui couvre les entrailles, les deux rognons, la graisse qui y adhère ainsi qu'aux tombes, la masse graisseuse qu'il détachera du foie et des rognons. Le prêtre fera fumer ces morceaux à l'autel comme mets consumés pour Yavhé. C'est un sacrifice de réparation: tout mâle parmi les prêtres en pourra manger. On en mangera dans un lieu sacré, c'est une chose très sainte"*⁴⁰.

Ainsi, comme le retable d'Issenheim (très bien étudié par Ruth Mellinkoff⁴¹), la *Tentation* de Huys est une réflexion sur l'hérésie (et plus précisément une mise en cause des rites israélites⁴², identifiés par Huys aux rites païens, qui sévissaient encore fortement à la fin du Moyen Âge⁴³, ce qui, comme on le sait, obligea l'Eglise à avoir

une attitude de plus en plus sévère pour y pallier⁴⁴).

La *Tentation* de Jan de Cock (fig. 2), quant à elle, représente le saint et la tentatrice séparés par une arcature circulaire, et, au second plan, par une croix qui trône sur une table (référence probable à l'eucharistie, c'est-à-dire au rite chrétien⁴⁵).

L'arcature circulaire est décorée de trois *oculi* (leur nombre rappelant celui des hypostases de la Trinité) à encadrement carré (le cercle, bien sûr, représente le divin, et le carré, contenu dans le cercle de l'arcature, le terrestre). Ainsi, l'arcature, qui se sert du symbolisme des cinq corps platoniciens⁴⁶, représente le passage dans la dimension du divin, dimension où se trouve Antoine, séparé de la tentatrice-Pandore, qui lui tend, en forme d'offrande, le vase des maux de l'humanité. Les deux colonnes, rappelant celles du temple de Salomon, symbolisent, comme l'arcature, le passage du terrestre au divin, et donc la présence divine⁴⁷.

Ainsi, dans cette *Annonciation* "à l'envers"⁴⁸ (en effet, la tentatrice a la position de l'archange, et saint Antoine celle de Marie, en outre, les colonnes rappellent celle de l'*Annonciation*, symbole christique traditionnel⁴⁹), saint Antoine apparaît, comme dans l'*Ars moriendi*, en tant que médiateur entre Dieu et les hommes, en tant que parèdre du Christ et saint thaumaturge aux pouvoirs apotropaïques. (Si dans les *Annonciations*, l'espace entre Marie et l'ange est celui qui sépare le divin et le terrestre, ici, l'espace entre le saint et la tentatrice sert à marquer les réticences d'Antoine, et consécutivement, l'opposition entre le divin et le diabolique.)

L'offrande et le péché

Cette dernière *Tentation* permet de noter que les tentatrices offrent toujours quelque chose à Antoine, voire même, comme dans la *Tentation* de Huys, sont offertes au saint par une vieille camériste. Dans la *Tentation* de Metsys et Patinir (fig. 3) par exemple, les

tentatrices, qui évoquent les trois déesses du Jugement de Pâris⁵⁰, offrent à l'anachorète la pomme, qui, au Moyen Age, était une offrande amoureuse et un cadeau de mariage⁵¹.

On voit donc bien ici résurger, dans ce symbolisme amoureux (qui se combine avec celui habituellement macabre de la pomme⁵²), l'idée d'une "psychomachie", d'une bataille entre le Bien, Antoine, et le démon, la femme, moderne Pandore⁵³, image de la tentation infernale et de la chute originelle⁵⁴.

Suivant cette logique, Patinir a donc mis à l'arrière-plan une sorte de *Narrenschiff*, directement inspirée du tableau de Bosch. De même, dans la plupart des *Tentations*, une grande architecture brûle dans le fond; ces architectures représentent, selon toute vraisemblance, la chute du paganisme, et la fin de ce que les grands mystiques comme Savonarole ou les écrivains comme Boccace appelèrent l'"*iniquité des temps modernes*", vaincus par la Foi et la Chrétienté en la personne de saint Antoine.

Le fait qu'on puisse trouver saint Antoine indifféremment en butte soit aux Trois Grâces, soit aux déesses du Jugement de Pâris, s'explique plus précisément encore, dans le sens du débat théologique entre vie active et vie contemplative. En effet, les Trois Grâces ("*Beauté inclin(ant) Chasteté à l'Amour*"⁵⁵) ne faisant, pour l'orphisme puis les néoplatoniciens, que déployer de l'unicité de Vénus⁵⁶, elles s'associent communément à leur déesse tutélaire⁵⁷, et peuvent également se retrouver accompagnées de Mercure en tant que symbole de la Concorde⁵⁸. Or les déesses du Jugement de Pâris symbolisent respectivement, comme les Grâces, pour l'iconographie et la pensée de la Renaissance, les trois types de vies: active, contemplative, et amoureuse, et le choix de Pâris est le premier pas vers l'apparition de la Concorde dans la discorde, qui conseille en un discours moral, même si dialectique, parfaitement organisé, au

héros “*de suivre une ligne d'action revenant à subordonner son plaisir à ses devoirs*”⁵⁹.

Seul contre les démons (qui, par la multiplication des personnages secondaires, comme dans les *Tentations* de Bosch, deviennent symboliquement "légions"), saint Antoine est donc l'image du soldat chrétien, de l'Eglise combattante, comme le sera plus tard François Ier dans certaines images propagandistes⁶⁰.

De fait, et ceci est particulièrement sensible par l'adjonction d'une "*Nef des fous*" dans le tableau de Metsys et Patinir, le saint apparaît comme un *exemplum*; dans les *Tentations*, la référence fréquente au destin des hommes fait de ce type iconographique une sorte d'individuation des *Tentations* du chrétien, et d'Antoine un guide mystique pour ne pas y succomber (on se souvient qu'il intervient dans l'*Ary*).

Saint Antoine *miles christianus*

Mais une étude des *Tentations de saint Antoine* ne serait pas complète si l'on ne traitait pas des *Tentations* par les démons, et notamment de celle de Schongauer.

En effet, des personnalités aussi diverses que Nikolaus Manuel Deutsch, Lucas Cranach, Bosch, ou Michel-Ange⁶¹, s'inspirant de Schongauer, firent des *Tentations* aux enlèvements démoniaques circulaires; une telle floraison de *Tentations* cycliques invite à s'interroger sur leur origine mystique.

Dans la *Tentation* de Schongauer, l'ermite parfaitement impassible est emporté en l'air par des succubes (démons femelles), reconnaissables à leurs parties génitales et leurs seins proéminents.

Cependant, ni les *Vitae Patrum* (Vème s.), ni la *Vita Antonii*, ni *La Légende Dorée* ne racontent un quelconque enlèvement

démoniaque d'Antoine⁶². Mais les trois récits relatent une attaque terrestre des démons, qui laissent toujours le saint pour mort (cette scène est d'ailleurs représentée par Bernard Parentino, dans sa *Tentation*, fig. 4).

Dans les *Vitae*, la scène se passe dans le palais d'une reine démoniaque⁶³, et dans une grotte pour les deux autres récits. C'est pourtant dans la *Vita Antonii*⁶⁴ qu'il faut chercher la source de la *Tentation* de Schongauer; l'élément rocheux, en bas à droite de la gravure, situe la scène dans la troisième partie du récit d'Athanase, la "*montagne intérieure*", où Antoine voit d'abord l'âme du grand saint Amoun le Nitriote emportée par les anges (chap. 60), puis sa propre élévation angélique (chap. 65).

Au chapitre 65, il s'oppose aux démons qui veulent empêcher son extase:

*"Il faisait donc surtout cette exhortation: C'est pourquoi prenez l'armure de Dieu, afin de pouvoir résister aux jours mauvais (Eph. VI, 13), en sorte que l'adversaire soit dans la confusion: n'ayant aucun (mal) à dire de nous (Tit., II, 8)"*⁶⁵. Cette attitude militante se confond avec celle, antérieure, du saint à la grotte (chap. 9), lorsqu'il provoque les démons: *"Si vous pouvez, si vous avez reçu pouvoir (il faut comprendre de Dieu) contre moi, ne tardez pas, attaquez. Si vous ne pouvez pas, pourquoi vous déranger en vain? Notre foi au Seigneur est notre mur de protection"*⁶⁶.

Il n'est donc pas étonnant que les deux épisodes (chap. 8-10 et 65) interfèrent pour finalement se confondre dans l'iconographie.

Le premier ouvre le livre d'Athanase, le second le clôt; les deux synthétisent donc l'ascension d'Antoine jusqu'à Dieu, par le biais de l'érémitisme. Les deux épisodes de la *Vita* sont en effet, comme le montrent les passages cités, très proches textuellement, et de plus, sont les moments les plus culminants du combat

psychomachique. Le reste de l'ouvrage relate aussi bien la vie quotidienne que l'enseignement dispensé par Antoine, mais aux chapitres 8-10 et 65, le saint affronte corporellement les démons, qui dans les deux cas s'opposent féroce­ment à sa communion avec la divinité. Mais ils sont toujours mis en déroute par sa foi.

En fait, le schéma se rapproche de celui de l'*Ars*: 1/ offensive des démons; 2/ intervention angélique; 3/ déroute des démons. Il ne faut donc pas s'étonner que, s'inspirant aussi du texte de Voragine, où le Christ apparaissant "*dans une clarté admirable qui mit en fuite les démons*" vient sauver Antoine de leurs griffes⁶⁷, Schongauer ait emprunté un plan identique, en assimilant les deux passages de la *Vita*.

Là encore, à l'instar de Job ou du mourant de l'*Ars*⁶⁸, Antoine, impavide dans la gravure de Schongauer, représente le "*Miles Christianus*", l'Eglise militante; il illustre la fidélité (*Fides*) au Christ⁶⁹. Les auteurs du catalogue de la récente exposition de Colmar sur Schongauer écrivent d'ailleurs:

"Il s'agit de présenter le saint comme modèle de sérénité et d'abnégation devant les attaques les plus effrayantes des démons. Modèle donc pour tous les fidèles puisque les êtres infernaux peuvent aussi bien signifier les attaques des maladies⁷⁰ que toutes les tribulations de la vie"⁷¹.

Mais surtout, Antoine, qui dans la gravure est au centre d'un cercle, formé par les démons qui l'entourent, reste indifférent aux turpitudes du monde, appelées à la fin du Moyen Age la "*cacophonie des temps modernes*". Il est donc au centre de la création, uni à Dieu. *La Tentation* de Schongauer est l'illustration parfaite de l'*Unio Mystica*.

En effet, comme tous les artistes de la fin du Moyen Age et de la Renaissance, Schongauer connaissait parfaitement le thème platonicien de l'*Unio divina*, repris par Pseudo-Denys⁷² (482-530 ap.

J.C.) et à sa suite par toute la Grande Mystique, de saint François d'Assise à Suso, en passant par Hildegarde de Bingen, maître Eckhart, Thomas à Kempis dans *L'Imitation de N.S. Jésus Christ*,⁷³ ...

Le texte de Pseudo-Denys est sans doute la meilleure illustration de la gravure de Schongauer. Pseudo-Denys considère le centre du cercle comme "l'Unité Principielle"; les démons de Schongauer en formant eux-mêmes les extrémités créent les tensions qu'il décrit:

*"Au centre du cercle tous les rayons coexistent dans une unique unité et un seul point contient en soi toutes les lignes droites, volontairement unifiées les unes par rapport aux autres et toutes ensemble par rapport au principe unique duquel elles procèdent toutes. Au centre même, leur unité est parfaite; si elles s'en écartent un peu, elles se distinguent un peu; si elles s'en séparent davantage, elles se distinguent davantage. Bref, dans la mesure où elles sont plus proches du centre, par là même leur union mutuelle est plus intime, dans la mesure où elles sont plus éloignées de lui, la différence augmente entre elles"*⁷⁴.

La Tentation de saint Antoine ou la tentation de la Religion

En fait, par-delà les divergences, ce qui frappe dans les *Tentations*, c'est leur extraordinaire unité de pensée; même si leur iconographie se divise en trois grandes périodes (le combat terrestre avec les démons et l'enlèvement démoniaque aux XIV^{ème}-XV^{ème} siècles, et la tentation par des femmes aux XVI^{ème}-XVII^{ème} siècles), il est évident que les *Tentations* ont toujours soutenu le combat de l'Eglise contre les manifestations temporelles du démon⁷⁵, qu'il s'agisse de l'"hérésie" des Ordres mendiants ou, plus tard, (avec les *Tentations* féminines) de la sorcellerie, qui était, comme on l'a dit, essentiellement féminine⁷⁶.

Ce militantisme des *Tentations* n'est pas surprenant; d'abord, parce qu'il est intrinsèque à la *Vita Antonii* elle-même; en effet, Athanase l'a écrite alors qu'il était en exil, et l'a conçue comme un

véritable plaidoyer contre l'arianisme (cause de cet exil)⁷⁷. Ensuite, parce que les Pères fondateurs ont toujours servi de modèles à l'Eglise; il est donc normal que le "Père des moines" (saint Antoine) ait été le "fer de lance" des combats ecclésiastiques de la fin du Moyen Age.

En conclusion, on peut dire que l'histoire de l'art ne doit plus aujourd'hui se contenter de rapprocher les *Tentations* des manifestations de l'art macabre ou des représentations démoniaques de Bosch et de Bruegel⁷⁸, mais doit y voir la possibilité irremplaçable d'étudier une époque à travers ses moeurs, et surtout sa pensée (ici religieuse).

II/ LA TENTATION DE SAINT ANTOINE DE MARTIN SCHONGAUER ET LA GRANDE MYSTIQUE

Faisant suite aux récentes expositions de Cambridge et de Colmar¹, celle du Petit-Palais sur Martin Schongauer, programmée à l'occasion du cinq-centième anniversaire de sa mort, invite à réfléchir sur la signification réelle de la plus célèbre de ses gravures, *La Tentation de saint Antoine* (conservée au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, fig. 1), réalisée avant 1473 et qui ne représente pas un combat terrestre, mais un enlèvement démoniaque.

L'ermite parfaitement impassible est emporté en l'air par des succubes (démons femelles), reconnaissables à leurs parties génitales et leurs seins proéminents.

L'iconographie des *Tentations* se divise en trois: aux XIV^{ème}-XV^{ème} siècles: le combat terrestre avec les démons et l'enlèvement démoniaque;

Aux XVI^{ème}-XVII^{ème} siècles, la tentation par des femmes.

Cependant, ni les *Vitae Patrum* (V^{ème} s.), ni la *Vita Antonii* de saint Athanase (IV^{ème} s.), ni *La Légende Dorée* du dominicain Jacques de Voragine (vers 1260) ne racontent un quelconque enlèvement démoniaque d'Antoine². Mais les trois récits relatent une attaque terrestre des démons, qui laissent toujours le saint pour mort.

Dans les *Vitae*, la scène se passe dans le palais d'une reine démoniaque³, et dans une grotte pour les deux autres récits.

C'est pourtant dans la *Vita Antonii*⁴ qu'il faut chercher la source de la *Tentation* de Schongauer.

L'élément rocheux, en bas à droite de la gravure, situe la

scène dans la troisième partie du récit d'Athanase, la "*montagne intérieure*"⁵, où Antoine voit d'abord l'âme du grand saint Amoun le Nitre te emportée par les anges (chap. 60), puis sa propre élévation angélique (chap. 65).

Au chapitre 65, il s'oppose aux démons qui veulent empêcher son extase:

*"Il faisait donc surtout cette exhortation: C'est pourquoi prenez l'armure de Dieu, afin de pouvoir résister aux jours mauvais (Eph. VI, 13), en sorte que l'adversaire soit dans la confusion: n'ayant aucun (mal) à dire de nous (Tit., II, 8)"*⁶.

Cette attitude militante se confond avec celle, antérieure, du saint à la grotte (chap. 9), lorsqu'il provoque les démons: "*Si vous pouvez, si vous avez reçu pouvoir (il faut comprendre de Dieu) contre moi, ne tardez pas, attaquez. Si vous ne pouvez pas, pourquoi vous déranger en vain? Notre foi au Seigneur est notre mur de protection*"⁷.

Il n'est donc pas étonnant que les deux épisodes (chap. 8-10 et 65) interfèrent pour finalement se confondre dans l'iconographie.

Le premier ouvre le livre d'Athanase, le second le clos; les deux synthétisent ainsi l'ascension d'Antoine jusqu'à Dieu, par le biais de l'érémitisme. Les deux épisodes de la *Vita* sont en effet, comme le montrent les passages cités, très proches textuellement, et de plus, sont les moments les plus culminants du combat psychomachique. Le reste de l'ouvrage relate aussi bien la vie quotidienne que l'enseignement dispensé par Antoine, mais aux chapitres 8-10 et 65, le saint affronte corporellement les démons, qui dans les deux cas s'opposent féroceement à sa communion avec la divinité. Mais ils sont toujours mis en déroute par la foi du saint.

En fait, le schéma se rapproche de celui de l'*Arx*: 1/ offensive des démons; 2/ intervention angélique; 3/ déroute des démons. Il ne faut donc pas s'étonner que, s'inspirant aussi du texte

de Voragine où le Christ, apparaissant "*dans une clarté admirable qui mit en fuite les démons*", vient sauver Antoine de leurs griffes⁸, Schongauer est emprunté un plan identique, en assimilant les deux passages de la *Vita*.

A l'instar de Job ou du mourant de l'*Ars*⁹, Antoine, impavide dans la gravure de Schongauer, représente le "*Miles Christianus*", l'Eglise militante; il illustre la fidélité (*Fides*) au Christ¹⁰. Les auteurs du catalogue de l'exposition de Colmar écrivent d'ailleurs:

"Il s'agit de présenter le saint comme modèle de sérénité et d'abnégation devant les attaques les plus effrayantes des démons. Modèle donc pour tous les fidèles puisque les êtres infernaux peuvent aussi bien signifier les attaques des maladies¹¹ que toutes les tribulations de la vie"¹².

Dans la gravure, Antoine est au centre d'un cercle, formé par les démons qui l'entourent. Indifférent aux turpitudes du monde, qu'à la fin du Moyen Age on appelait la "*cacophonie des temps modernes*", Antoine, uni à Dieu, est au centre de la création. La *Tentation* de Schongauer est donc l'illustration parfaite de l'*Unio Mystica*.

En effet, comme tous les artistes de la fin du Moyen Age et de la Renaissance, Schongauer connaissait parfaitement le thème platonicien de l'*Unio divina*, repris par Pseudo-Denys¹³ (482-530 ap. J.C.) et à sa suite par toute la Grande Mystique, de saint François d'Assise à Suso, en passant par Hildegarde de Bingen, maître Eckhart, Thomas à Kempis dans *L'Imitation de N.S. Jésus Christ*,¹⁴ ...

Le texte de Pseudo-Denys est sans doute la meilleure illustration de la gravure de Schongauer. Pseudo-Denys considère le centre du cercle comme "l'Unité Principielle"; les démons de Schongauer en formant eux-mêmes les extrémités créent les tensions qu'il décrit:

"Au centre du cercle tous les rayons coexistent dans une unique unité et un seul point contient en soi toutes les lignes droites, volontairement unifiées les unes par

*rapport aux autres et toutes ensemble par rapport au principe unique duquel elles procèdent toutes. Au centre même, leur unité est parfaite; si elles s'en écartent un peu, elles se distinguent un peu; si elles s'en séparent davantage, elles se distinguent davantage. Bref, dans la mesure où elles sont plus proches du centre, par là même leur union mutuelle est plus intime, dans la mesure où elles sont plus éloignées de lui, la diffplence augmente entre elles"*¹⁵.

Après Schongauer, Nikolaus Manuel Deutsch, Lucas Cranach, Bosch,... firent des *Tentations* aux enlèvements démoniaques circulaires; certains autres reproduisirent même cette forme dans les *Tentations* terrestres (Bernard Parentino à la Galerie Doria, Rome) ou féminines (Joachim Patinir et Quentin Metsys au Prado). Selon Vasari, Michel-Ange (entre autres) aurait été jusqu'à copier celle de Schongauer¹⁶. Une telle floraison de *Tentations* cycliques prouve leur origine mystique.

Au même titre que l'*Ars moriendi*, la *Tentation* de Schongauer, et l'on peut donc élargir cette conclusion à l'ensemble des *Tentations de saint Antoine* de la fin du Moyen Age, est une image didactique qui montre au chrétien la voie à suivre pour arriver à la béatitude; à savoir l'abstinence, la contrition et la retraite du monde où tout n'est que turpitudes, symbolisées par l'indiscipline des démons qui s'oppose au calme du saint. Pour reprendre la phrase de Charles de Tolnay, les *Tentations de saint Antoine* et celle de Schongauer en particulier sont donc "*une image de la totalité du monde livré à la fascination du Mal, en même temps (qu') un diagramme de l'âme humaine placée entre les tentations de la chair et l'aspiration vers le salut*"¹⁷.

III/ SOURCE ICONOGRAPHIQUE DE LA *TENTATION DE SAINT ANTOINE* DES *HEURES DE LOUIS DE LAVAL*.

On trouve dans les *Heures de Louis de Laval* une très belle *Tentation de saint Antoine* (fig. 1, fol. 282), qui, il faut bien le dire, a été totalement délaissée par l'histoire de l'art. Encadrée, comme on pouvait s'y attendre, par un linteau et deux colonnes corinthiennes sculptés de divers *Amours* dans des poses de jeu, elle représente un riche intérieur avec à droite un lit à baldaquin où une jeune femme invite l'ermite. Celui-ci, stoïque, s'est réfugié dans la cheminée; il garde la paume ouverte vers l'extérieur dans un geste de refus apotropaïque ("*Vox De Celo Ad Anthonium Facta*" dit le texte).

On sait que les *Tentations* féminines se multiplient à partir du XVIème s.¹, les *Tentations* démoniaques disparaissant peu à peu². Dès à présent, deux remarques peuvent être faites; d'abord, la tentatrice des *Heures* est seule, alors que dans les oeuvres comme celles de Peter Huys, Joachim Patinir, Lucas Cranach ou Jacques Callot, il y a multiplication des personnages secondaires. De plus, la scène des *Heures* se passe en intérieur, alors que généralement, les *Tentations* féminines sont en extérieur. On ne peut certes pas en tirer de conclusions trop hâtives, mais cela invite à s'interroger sur l'atypisme de la *Tentation* des *Heures*.

a) La chambre: mythe et symboles

Tout d'abord, il faut noter que la chambre des *Heures* est similaire en tous points à celle du fol. 62 v. du manuscrit contemporain de *L'Ystoire de Merlin* (ms. fr. 96, XVème s., B.N., fig. 2).

Dans ce manuscrit, les diables veulent se venger du Christ et, en référence à la descente aux limbes des *Actes de Pilate*³, envoient un démon sur terre pour forniquer avec une mortelle. De leur union naîtra un diable, Merlin⁴. C'est ce qu'illustre le fol. 62 v.

On pourrait citer, en contrepoint des enluminures des *Heures* et de *L'Ystoire de Merlin*, le célèbre portrait des *Epoux Arnolfini* (1434) par Jan Van Eyck.

Le thème de la chambre est récurrent à la fin du Moyen Age; elle symbolise le lieu à prendre, comme le palais de Fortune dans *Le Roman de Fauvel* (vers 1310-1314)⁵ de Gervais Du Bus ou le château de la reine démoniaque où saint Antoine est conduit dans les *Vitae Patrum*⁶ (Vème s.) par exemple.

C'est une forteresse et le miroir de l'âme⁷. Selon les cas, le chrétien doit l'arracher au diable (comme, implicitement, dans l'enluminure de *L'Ystoire de Merlin*) ou la protéger contre les attaques démoniaques (comme dans la chambre du mourant de l'*Ars* ou pour *Le Château intérieur* de 1577 de sainte Thérèse d'Avila).

Ainsi la Vierge a pu être identifiée à un "*Mur indestructible*"⁸ ou à un "*jardin clos*" auquel s'oppose, par exemple, le *Jardin des délices* de 1503-1504 de Bosch qui illustrerait soit les pratiques adamistes⁹, soit les bains, lieux mal famés de prostitution.

Ruth Mellinkoff, dans son excellent ouvrage de 1988 intitulé *The Devil at Isenheim*, montre que le célèbre retable de Grünewald (dont la *Tentation* est non moins fameuse) illustre une telle opposition entre la marialité et la représentation de la luxure¹⁰.

A la fin du Moyen Age, le combat contre l'enfantement démoniaque est un point crucial du discours religieux (comme le confirme la lecture du *Malleus Maleficarum* de 1486 des dominicains Institoris et Sprenger)¹¹.

Il semble ainsi évident que le thème sous-jacent de l'enluminure des *Heures* est celui de la procréation maléfique.

b) Antoine dans le feu

Cela conduit à se demander ce qu'Antoine fait dans une cheminée. A la fin du Moyen Age, on croyait qu'il guérissait les maladies contagieuses comme la peste, la syphilis, et surtout le mal des ardents. Ce dernier, forme d'ergotisme due aux céréales, provoquait des brûlures aux pieds et aux mains¹². C'est pourquoi il fut aussi appelé *feu sacré*. Comme il était très répandu dans le peuple et que les pouvoirs prophylactiques d'Antoine contre lui semblaient avérés, il porta même le nom de *feu de saint Antoine*, et de nombreuses statues, sortes d'ex-voto collectifs, représentèrent le saint les pieds ou les mains en feu¹³.

Cependant, cette explication n'est pas suffisante, car dans les *Heures*, il a non seulement les pieds en flammes, mais son corps tout entier est dans la cheminée.

De plus, s'il est vrai comme le souligne Tristan¹⁴, que la *Tentation des Heures* fait penser à un vitrail de Chartres¹⁵ (XIIIème s.) qui représente saint Antoine se réchauffant devant une vaste cheminée à hotte, pendant qu'une femme personnifiant la Luxure s'approche de lui un miroir à la main, il est évident que le vitrail reprend l'iconographie du mois de Janvier¹⁶, ce qui n'est pas le cas de la *Tentation des Heures*¹⁷.

c) Les *Tentations* et la Grande Mystique

Tristan reconnaît dans l'âtre de la *Tentation des Heures* "*la maison du Père, réchauffée par le feu de l'Esprit*"¹⁸.

En effet, au chapitre 5 de la *Vita Antonii*, seul passage où le saint se trouve confronté à une femme¹⁹, il est dit qu'Antoine, pour parer aux propositions séduisantes du démon de la fornication: "*mettant le Christ en son coeur, méditant sur la noblesse qui vient de lui, sur la*

spiritualité de l'âme, éteignait le tison de la tromperie du démon. (...) (Qu'il) se mettait dans le coeur la menace du feu et le tourment du ver (le Christ)"²⁰.

Ainsi, l'enluminure semblerait correspondre de façon emblématique à la description de saint Athanase. L'iconographie ne nous a-t-elle pas appris à considérer le jet de flammes, contenu ou non dans un récipient, comme le "feu céleste" de l'*Amor Dei*²¹?

d) Le thème franciscain dans la *Tentation*

Mais en fait, c'est dans le chapitre 23 des *Fioretti*, compilées entre la fin du XIII^e et le début du XIV^e s. (les dates ne sont pas sûres)²², qu'il faut chercher l'origine de la *Tentation des Heures*, dont la *Tentation de saint François* de Simon Vouet (fig. 3), qui illustre l'épisode, est formellement très proche.

Dans ce chapitre, le Sultan, converti par saint François, lui permet d'aller colporter le message évangélique dans tout son royaume:

"Ayant donc reçu cette généreuse permission, saint François envoya deux à deux les compagnons qu'il avait choisis, dans les diverses régions des Sarrazins pour y prêcher la foi du Christ; et avec l'un d'eux il choisit un pays, et quand il y arriva il entra dans une auberge pour se reposer. Or il y avait là une femme très belle de corps mais d'une âme sordide, et cette femme maudite incita saint François à pécher. Saint François lui dit: "J'accepte, allons au lit"; et elle le mena dans sa chambre. Saint François dit: "Viens avec moi, je te mènerai à un lit beaucoup plus beau." Et il l'amena à un très grand feu qui se faisait dans cette maison; et en ferveur d'esprit il se dépouilla tout nu et se jeta à côté de ce feu sur le foyer embrasé; et il invita cette femme à se dépouiller et à aller s'étendre avec lui sur ce beau lit de plume. Et comme il demeura longtemps ainsi, le visage joyeux, ne brûlant pas, ne noircissant nullement, cette femme, épouvantée par ce miracle et touchée de componction dans son coeur non seulement se repentit de son péché et de son intention perverse, mais se convertit même parfaitement à la foi du Christ, et devint d'une telle sainteté que par elle beaucoup d'âmes se sauvèrent dans ce

pays"²³.

e) Antoine et les femmes

Le texte développe deux thèmes majeurs, qui se rencontrent chez les Pères. Le premier est que l'accession à la déité passe par l'abandon de soi et la souffrance²⁴, ce que stipule l'entrée dans le feu.

Le deuxième est la conversion ou encore la femme, principale bénéficiaire des miracles d'Antoine dans la *Vita*. Miracles qui amènent Tristan à conclure au féminisme du saint et à identifier les tentatrices à des succubes²⁵.

S'il est vrai que les tentatrices²⁶ ne sont pas des femmes, mais des représentations (certaines figurent les déesses du Jugement de Pâris, d'autres les trois Grâces, les Parques, des sorcières, une *Eva Pandora* ouvrant sa boîte,²⁷), il faut noter que les incubes ou les succubes ne sont jamais représentés sous forme humaine; c'est le cas par exemple des succubes (reconnaissables à leurs sexes féminins) de la *Tentation* de Martin Schongauer ou de l'incube des différentes versions du *Cauchemar* de Füssli²⁸.

Aussi donnerions-nous un tout autre sens aux guérisons opérées par Antoine sur les femmes. Il semble en effet que, conformément aux *Evangelies* et en tant que parèdre du Christ²⁹ (à l'instar de Job), Antoine soigne les plus nécessiteux et les plus éloignés de Dieu: les femmes, qui, depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à la fin du Moyen Age, sont rendues responsables de la Chute et considérées comme les suppôts de Satan³⁰.

La *Tentation de saint Antoine* des *Heures de Louis de Laval* pose donc des problèmes beaucoup plus complexes qu'il n'y paraît au premier abord. Elle montre une certaine conception de la féminité,

par nature luxurieuse et maléfique³¹ (phénomène social de l'époque, la sorcellerie était surtout pratiquée par les femmes³²), ainsi que la contamination du thème franciscain sur l'iconographie antonite. Le dernier point est sans doute le plus intéressant, car le moins attendu, et, s'il est permis d'ouvrir plus largement le débat, obligerait sans doute à étudier moins sommairement le rapport franciscanisme/*Tentations*. En effet, l'iconographie antonite prend sa source au XIV^eme en Italie, pays et moment du déclin de la franciscaine³³. La première se répand dans toute l'Europe, alors que la seconde ne sort pas des frontières de la péninsule. La *Tentation* est totalement absente des pays où le franciscanisme, et les Stigmates, furent soit rapidement intégrés (l'Espagne), soit rejetés brutalement, et restèrent parfaitement inconnus (l'Angleterre). En conséquence, on voit bien le thème souffrant (et macabre par contrecoup) poindre dans la *Tentation*, et la question se posera au chercheur de savoir si le développement de l'iconographie antonite n'est pas une réaction de l'Eglise traditionaliste contre la nouvelle spiritualité?

¹Cf. Gaston Duchet-Suchaux et Michel Pastoureau, *La Bible et les saints - Guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1990, art. "Antoine le Grand", pp. 33-34, et "François d'Assise", pp. 149 à 151.

²Cf. André Chastel, *Fables, Formes, Figures*, t. I, Paris, Flammarion, 1978, pp. 125 à 130.

³Chastel, "La Rencontre du roi Salomon et de la reine de Saba dans l'iconographie médiévale", *Gazette des Beaux-Arts*, Fév. 1949, pp. 99 à 114.

⁴Frédéric Tristan, *Les Tentations de Jérôme Bosch à Salvador Dalí*, Paris, Balland/Massin, 1981.

⁵Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'art occidental - Un problème esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973, pp. 48ss.

⁶Il faut préciser que nous avons donné une approche plus générale des *Tentations* dans "La Tentation de saint Antoine: un problème scolastique", art. à paraître dans le n°7 de déc.-janv. 1992-1993 du *Serment des Horaces* et qui recoupe par certains points les articles suivants.

⁷Jurgis Baltrusaitis, *La Quête d'Isis*, Paris, Flammarion, 1985, p. 7.

⁸Christian Loubet, "Genèse d'une oeuvre - Les Tentations de saint Antoine selon Jérôme Bosch", p. 53 de *Notre Histoire*, n° 69, juil.-août 1990.

- Notes du I:

¹Cf. Gaston Duchet-Suchaux et Michel Pastoureau, *La Bible et les saints - Guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1990, pp. 33-34 et 149 à 151.

²Frédéric Tristan, *Les Tentations de Jérôme Bosch à Salvador Dalí*, Paris, Balland/Massin, 1981.

³Cf. Louis Réau, *Iconographie de l'Art chrétien*, Paris, PUF, 1958, t. III, pp. 114-115; il est bien entendu toutefois que l'on ne compte pas ici les publications d'ordre général, ni celles qui se réduisent à de courts articles.

⁴En essayant de rester fidèle à la vision de l'Histoire de l'Art qu'avait Erwin Panofsky qui dans ses *Essais d'iconologie*, Oxford University Press, 1939, p. 29, écrivait de l'oeuvre d'art qu'elle est l'aboutissement des "tendances politiques, poétiques, religieuses, philosophiques et sociales de la personnalité, l'époque ou le pays à l'étude".

⁵Cf. par ex. Christian Loubet, "Genèse d'une oeuvre - Les Tentations de saint Antoine selon Jérôme Bosch", pp. 48 à 53 de *Notre Histoire*, n° 69, juil.-août 1990; et Tristan, chap. 12, pp. 86ss.

⁶Fig. 110 du catalogue de l'ouvrage de Tristan.

⁷Cf. André Vauchez, "Les stigmates de saint François et leurs détracteurs dans les derniers siècles du Moyen Âge", pp. 595 à 625 des *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'Ecole Française de Rome*, t. LXXX, 2, Paris, E. de Boccard, 1968.

⁸*Ibidem*, pp. 614ss.

⁹Henri Suso, *OEuvres complètes*, Paris, Seuil, 1977, pp. 233 à 236.

¹⁰Comme le montre le tableau ci-joint, la France a déjà, à la même époque, une production importante, seulement, il faut bien se rendre compte que, d'une part, la plupart de ces oeuvres françaises ne sont pas des *Tentations*, mais des images (ou des sculptures) représentant saint Antoine seul - ou avec son cochon - (cf. par ex. Henry Chaumartin, *Le compagnon de saint Antoine - Etude sur le symbolisme du cochon, attribut caractéristique du saint*, Paris, Aesculape, sans date, et Roland Villeneuve, *La beauté du diable*, Paris, Berger-Levrault, 1983, pp. 91ss.), et que, d'autre part, la France reste un cas à part, puisque, comme on le sait, si le mythe d'Antoine fascina longtemps, et ce dès le IV^{ème} siècle, les chrétiens d'Occident à cause de la fascination qu'exerçait sur eux l'Orient chrétien, le culte d'Antoine prit naissance avec le transport de ses reliques à Saint-Antoine-en-Viennois, au XI^{ème} siècle, cf. Réau, pp. 102ss., et Tristan, pp. 7 à 20ss.

¹¹Sur l'iconographie franciscaine, cf. l'excellent corpus de Maurice Vaudelle, *Saint François d'Assise et ses interprètes dans l'art - Recherches d'(sur l')iconographie franciscaine*, Paris, éd. de la France Franciscaine, 1927; et sur son développement à travers les siècles, cf. Henri Focillon, *Moyen Âge - Etudes d'Art et d'Histoire*,

Montréal, Bernard Valiquette, 1945, chap. VII, pp. 133 à 152.

¹²Cf. Vandalle et Focillon, *ibidem*.

¹³Cf. Vauchez, pp. 604ss.

¹⁴Réau, pp. 101-102.

¹⁵Cf. Chaumartin, pp. 2ss.

¹⁶Tristan, p. 93.

¹⁷L'iconographie des *Tentations* féminines a trouvé son origine dans cet épisode et celui des *Vitae Patrum* où Antoine surprend une reine démoniaque au bain qui l'invite dans son château cf. André Chastel, *Fables, Formes, Figures*, t. I, Paris, Flammarion, 1978, pp. 128 à 130, et "La Rencontre du roi Salomon et de la reine de Saba dans l'iconographie médiévale", *Gazette des Beaux-Arts*, Fév. 1949, pp. 99 à 114.

¹⁸Athanase, *Antoine le Grand père des moines*, Paris, Cerf, 1989, p. 12.

¹⁹Surtout vis-à-vis de celle de la Charité, cf. catalogue d'expo. sur *L'allégorie dans la peinture - la représentation de la charité au XVIIème siècle* sous la dir. d'Alain Tapié, musée des beaux-arts de Caen, 1986, pp. 18ss. et 123 (par ex.).

²⁰Cf. les *Fioretti de saint François* suivi de *Considérations sur les Stigmates*, Paris, Seuil et éd. franciscaines, 1962, intro., pp. 7 à 11.

²¹*Fioretti*, *ibidem*, pp. 68-69. L'enlumineur semblerait donc avoir amalgamé le thème franciscain et l'épisode des fameuses *Vitae Patrum*, compilées au Vème par Jean Cassien (cf. Suso, notes pp. 233 à 236), dans lesquelles Antoine est conduit par la reine démoniaque (cf. Chastel, *Fables, Formes, Figures*, pp. 128 à 130) jusqu'à son somptueux château où elle lui propose de partager ses richesses (tentation d'*Avaricia*) s'ils se marient (tentations de *Luxuria* et d'Infidélité). Comme il refuse, les habitants du palais se transforment en démons et le battent à mort.

²²Tristan, p. 49.

²³Cf. *ibidem*, chap. 1, 2, 7, 13 et 14; et Villeneuve, pp. 108 à 118.

²⁴Cf. par ex. Carlo Ginzburg, *Le sabbat des sorcières*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 181ss.

²⁵*Les sorcières*, Paris, BN, 1973, pp. 14-15ss.

²⁶Cf. Chastel, *Fables, Formes, Figures*, pp. 128ss.

²⁷Et par suite des sorcières, cf. Villeneuve, p. 192. On le retrouve ainsi significativement attribué à la reine aux pouvoirs magiques de *Blanche Neige* et *les Sept Nains* de 1937 réalisé par William Cottrell, David D. Hand, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce et Ben Sharpsteen, pour les studios Walt Disney, elle-même tentatrice en tant que donatrice de présents maléfiques.

²⁸Cf. Réau, pp. 107 et 109-110.

²⁹Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'art occidental - un problème esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973, chap. II, pp. 43 à 58, montre comment le baroque, à cause de son naturalisme, va refuser la représentation du monstre; il cite l'Allée des Marmouzets du château de Versailles comme exemple de dissimulation des formes téatologiques.

³⁰Comparer avec les représentations de Pandore dans Dora et Erwin Panofsky, *La boîte de Pandore*, Paris, Hazan, 1990. Même si Marie Madeleine tient aussi dans l'iconographie traditionnelle le vase à parfums, symbole de sa rédemption, il ne semble pas que dans les *Tentations* il faille voir une représentation de la pécheresse repentie, à moins de supposer une curieuse typologie entre la Madeleine pécheresse, identifiée à Vénus dans les images de la Renaissance, cf. Duchet-Suchaux et Pastoureau, p. 222, et la Madeleine rachetée.

³¹Et déjà d'une certaine inclination baroque pour le naturalisme. Mais ici, la Nature - plus précisément image de l'étant et des vanités du monde - s'oppose à la représentation religieuse du saint et de l'ontologique.

³²Cf. *Encyclopédie des antiquités*, Paris, Gründ, 1979, pp. 143 à 147ss.

³³Etudiée partiellement, mais pas à travers les *Tentations*, par Sara F. Matthews Grieco, *Ange ou diablesse - La représentation de la femme au XVème siècle*, Paris, Flammarion, 1991.

³⁴D. et E. Panofsky, pp. 11ss.

³⁵Cf. Ruth Mellinkoff, *The Devil at Isenheim - Reflections of Popular Belief In Grünewald Altarpiece*, Berkeley, California Studies in the History of Art, 1988, pp. 89 à 92; du reste, l'iconographie des *Tentations* rappelle souvent celle des *Tentations de Job* ou du Christ au désert, il suffit pour s'en convaincre de comparer ces divers types iconographiques dans l'ouvrage de Villeneuve, pp. 91ss.

³⁶Cf. Jean Palou, *La sorcellerie*, Paris, P.U.F., 1985; et Villeneuve, *Dictionnaire du Diable*, Paris, Bordas, pp. 148-149. Par ex., Odon, abbé de Cluny, demandera, en parlant des femmes: "*comment pouvons-nous désirer embrasser ce sac de fiente?*".

³⁷Tristan, p. 94.

³⁸Sur l'identité entre les mythes de Mithra, Cybèle et Isis, cf. par ex. Jurgis Baltrusaitis, *La Quête d'Isis*, Paris, Flammarion, 1985; Paul Friedländer, *Documents of dying Paganism*, University of California Press, 1945; et, éventuellement, Sophie Cassagnes-Brouquet, *Vierges Noires - Regard et fascination*, Rodez, éd. du Rouergue, 1990, notamment pp. 135ss.

³⁹Cf. Baltrusaitis, *ibidem*; et Aline Rousselle, *Croire et guérir - La foi en Gaule dans l'antiquité classique*, Paris, Fayard, 1990, qui atteste la persistance des mythes mithriaques au XI^{ème} siècle.

⁴⁰*La Bible de Jérusalem*, Paris, Desclée De Brouwer, 1975, pp. 159-160.

⁴¹Mellinkoff.

⁴²Au Moyen Age, les juifs étaient considérés comme les "fils de la truie", cf. par ex. Mellinkoff, *ibidem*, pp. 59 à 75; et Raymond Buren, M. Pastoureaux et Jacques Verroust, *Le Cochon - Histoire, symbolique et cuisine du porc*, Paris, Sang de la terre, 1987, pp. 51 à 53.

⁴³Cf. Martin Erbströmer, *Les hérétiques au Moyen Age*, Presses du Languedoc, Max Chaleil, 1988.

⁴⁴Cf. Michel Vovelle, *La mort et l'occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983.

⁴⁵Cf. Baltrusaitis, *Réveils et Prodiges - Les Métamorphoses du gothique*, Paris, Flammarion, 1988, pp. 288ss. Il peut aussi s'agir, en seconde lecture et si l'on se reporte à l'aspect de la maison en arrière-plan, qui semble tout droit sortie d'un conte, d'une référence confuse aux tables que l'on devait dresser pour recevoir les fées le jour de l'An, et dont Pierre Saintyves, *Les contes de Perrault - En marge de la Légende Dorée - Les reliques et les images légendaires*, Paris, Robert Laffont et Institut Pasteur, 1987, p. 36, atteste de façon notable la pérennité dans la tradition populaire encore au XVII^{ème} siècle. En ce cas, la table, elle-même symbole double, accentuerait la qualité pandorique de la tentatrice qui, comme les fées, porte "*le bonheur dans (sa) main droite, le malheur dans (sa) main gauche*", Saintyves, *ibid.* Ainsi donc, l'opposition entre les forces du Bien et du Mal acquerrait une intéressante valeur de "diathèse", dont le but final serait de provoquer à l'instar des illustrations de l'*Arz* un retour en soi à travers une réflexion sur la vanité du monde et la nécessité de d'être humble envers les forces divines (ce qui, comme Saintyves, *ibid.*, pp. 27-28, l'écrit à propos des contes des civilisations "primitives", ne vise nullement à promouvoir la moralité, mais bien plutôt à maintenir et justifier les vieux rituels magiques et magico-religieux chrétiens, qui sont censés procurer le bien social). On retrouve cette bipolarité dans le panneau central du *Triptyque de la Tentation de Saint Antoine* (1505-1506) de Jérôme Bosch, conservée au Museu Nacional de Arte de Lisbonne, où Jésus, devant un crucifix, fait le signe de bénédiction en direction du saint et du spectateur, Antoine regardant lui-même à la fois le spectateur et la masse des démons du tableau. Ainsi, le signe de Jésus est un avertissement au saint et au spectateur, pendant que le regard d'Antoine évoque les dangers de l'Infidélité (il ne regarde plus le Christ), tout en étant une invitation à la méditation pour le Chrétien.

⁴⁶Cette symbolique est également reprise dans de nombreux ouvrages hermétiques, comme par exemple la *Geometria et Perspectiva* de 1555 de Lorenz Stöer, cf. Roger Cailliois, *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 14-15.

⁴⁷Cf. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, pp. 271-272.

⁴⁸Dont le type s'inspire du dessin de 1515 de Dürer, conservé à l'Albertina de Vienne, fig. 113 du catalogue de l'ouvrage de Tristan.

⁴⁹Cf. Daniel Arasse, *Le Détail - Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, pp. 15ss.

⁵⁰ Cf. Villeneuve, *La Beauté du diable*, pp. 105ss.

⁵¹ Cf. Mme André Piettré, "Pomme d'amour et pomme d'immortalité", pp. 169 à 185 d'*Etudes*, sept. 1959.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Cf. D. et E. Panofsky, pp. 11ss.

⁵⁴ Cf. aussi Tristan, pp. 7ss.

⁵⁵ Edgar Wind, *Mystères païens de la Renaissance*, 1958, Paris, Gallimard, 1980, p. 98.

⁵⁶ Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques - Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, 1929-1940, Paris, Flammarion, 1993, p. 136.

⁵⁷ *Ibidem*, par ex. pp. 232-246.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 352 et 356.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 107; et Wind, pp. 96-100, 211, 272 et 291-292.

⁶⁰ Cf. D. et E. Panofsky, pp. 38ss.

⁶¹ Cf. Ettore Camesasca et Charles de Tolnay, *Tout l'oeuvre peint de Michel-Ange*, Paris, Flammarion, 1986, p. 85, cette *Tentation* ne lui est pas attribuée de manière sûre.

⁶² Ce que confirme par ex. Réau, p. 109.

⁶³ Cf. Chastel, *Fables, Formes, Figures*, pp. 125 à 130.

⁶⁴ *Le beau Martin*, p. 268.

⁶⁵ Athanase, chap. 65, p. 78.

⁶⁶ *Ibidem*, chap. 9, p. 18.

⁶⁷ Jacques de Voragine, *La Légende Dorée*, Paris, Garnier-Flammarion, 1990, t. I, p. 131.

⁶⁸ Ou, comme on l'a dit, de François Ier dans certaines images de propagande, cf. D. et E. Panofsky, chap. IV, pp. 35 à 40.

⁶⁹ Pour Suso, c'est un véritable mentor dans l'apprentissage de la foi, cf. Suso, chap. XXXV de la *Vie*, pp. 234ss.

⁷⁰ Comme on l'a dit, dès le XI^{ème} s., de nombreux pouvoirs prophylactiques ont été attribués à saint Antoine contre les maladies contagieuses, la peste, le mal des ardents ou feu de saint Antoine (ce qui lui valut même d'être figuré les pieds ou les mains en feu), et plus tard la syphilis, cf. Réau, pp. 101-102.

⁷¹ Catalogue de l'exposition sur *Le beau Martin - gravures et dessins de Martin Schongauer (vers 1450-1491)*, musée d'Unterlinden, Colmar, 1991, fig. G10, p. 268. Il faut bien se rappeler que l'ensemble de la Grande Mystique impose au chrétien l'imitation du Christ, que ce soit Suso dans la *Vie* ou Thomas à Kempis dans *L'Imitation de Jésus Christ*, chap. 56, nlle trad. Pierre Guilbert, Paris, Nouvelle Cité, 1983, pp. 217 à 220.

⁷² Pour Platon dans *Le Timée*, II 52 (e) à 59 (d) (*Oeuvres complètes*, Gallimard, 1985, t. II, pp. 472 à 482), le cercle, qui contient les quatre autres corps solides, représente l'Univers créé et incrée, l'union entre divinité, macrocosme et microcosme (l'homme).

⁷³ Chevalier et Gheerbrant, art. "Cercle", p. 192, écrivent: "Le cercle est le signe de l'Unité Principielle et celui du ciel; comme tel, il en indique l'activité, les mouvements cycliques. Il est le développement du point central, sa manifestation: "Tous les points de la circonférence se retrouvent au centre du cercle, qui est leur principe et leur fin", écrit Proclus. Selon Plotin, "le centre est le père du cercle, et selon Angelus Silesius, "le point a contenu le cercle". De nombreux auteurs, dont Henri Suso, appliquent la même comparaison du centre et du cercle à Dieu et à la création".

⁷⁴ Pseudo-Denys l'Aréopagite, *Les Noms Divins* (820C et 820D § 6) dans les *Oeuvres complètes*, Paris, Aubier, 1943, pp. 132-133.

⁷⁵ En tout cas aux XIV^{ème}-XVI^{ème} siècles, en effet, au XIX^{ème}, comme le rappelle Réau, la résurgence des *Tentations* étant essentiellement due à la possibilité qu'offrait cette iconographie antonite de représenter des chairs féminines molles et lascives, dans le goût de l'époque.

⁷⁶ Cf. Palou.

⁷⁷ Cf. Eugène Fialon, *Etude littéraire de saint Athanase*, Paris, Thorin, 1877, pp. 131 à 250.

⁷⁸ Bien que la comparaison soit pertinente.

- Notes du II:

¹ Cf. Luc de Nanteuil, *Le beau Martin* dans *Connaissance des Arts* n° 479 de Janvier 1992, p. 89.

² Ce que confirme par ex. Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. III *Iconographie des saints (A à F)*, Paris, P.U.F., 1958, art. "*Antoine abbé (17 Janvier)*", p. 109.

³ Cf. André Chastel, *Fables, Formes, Figures*, t. I, Paris, coll. "*Idées et Recherches*", Flammarion, 1978, pp. 125 à 130.

⁴ *Le beau Martin*, p. 268.

⁵ Elle-même inspirée de la Tentation du Christ au désert, racontée seulement dans les Evangiles de Matthieu et de Luc. Or si, comme nous le croyons, l'iconographie proposée par Schongauer est bien plutôt contaminée par la version de *Luc*, 4, 11, ceci non seulement nous renverrait, bien sûr, à la nature de parèdre du Christ de Saint Antoine, mais encore confirmerait, comme nous le postulons, le caractère hautement théologique de son iconographie à la fin du Moyen Age.

⁶ Saint Athanase, *Antoine le Grand père des moines*, intro. Dom Aldabert de Vogüé, o.s.b., trad. Benoît Lavaud, o.p., version fr. de la *Vita Antonii*, chap. 65, p. 78.

⁷ *Ibidem*, chap. 9, p. 18.

⁸ Jacques de Voragine, *La Légende Dorée*, trad. J.-B. M. Roze, chrono. et intro. r.p. Hervé Savon, Paris, coll. de poche, Garnier-Flammarion, 1967, 1990, t. I, art. "*Saint Antoine*", p. 131.

⁹ Ou de François Ier dans certaines images de propagande, cf. Dora et Erwin Panofsky, *la boîte de Pandore*, Bollingen Foundation, Princeton University Press, 1962, trad. Maud Sissung, Paris, coll. "35/37", Hazan, 1990, chap. IV, pp. 35 à 40.

¹⁰ Pour Suso, c'est un véritable mentor dans l'apprentissage de la foi, cf. Henri Suso, *Oeuvres complètes*, prés., trad., notes Jeanne Ancelet-Hustache, Paris, Seuil, 1977, chap. XXXV de la *Vie*, pp. 234ss.

¹¹ On sait bien que dès le XIème s., de nombreux pouvoirs prophylactiques ont été attribués à saint Antoine contre les maladies contagieuses, la peste, le mal des ardents ou feu de saint Antoine (ce qui lui valut même d'être figuré les pieds ou les mains en feu), et plus tard la syphilis, cf. Réau, pp. 101-102.

¹² Catalogue de l'exposition qui s'est tenue du 13 Sept. au 1er Déc. 1991 au musée d'Unterlinden de Colmar sur *Le beau Martin - gravures et dessins de Martin Schongauer (vers 1450-1491)*, fig. G10, p. 268. Il faut bien se rappeler que l'ensemble de la Grande Mystique impose au chrétien l'imitation du Christ, que ce soit Suso dans la *Vie* ou Kempis dans *L'Imitation de Jésus Christ*, chap. 56, nlle trad. Pierre Guilbert, Paris, Nouvelle Cité, 1983, pp. 217 à 220.

¹³ Pour Platon dans *Le Timée*, II 52 (e) à 59 (d) (*Oeuvres complètes*, éd. de Léon Robin, Paris, *Bibliothèque de la Pléiade*, Gallimard, 1950, 1985, t. II, pp. 472 à 482), le cercle, qui contient les quatre autres corps solides, représente l'Univers créé et incréé, l'union entre divinité, macrocosme et microcosme (l'homme).

¹⁴ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant dans *Le Dictionnaire des symboles*, Paris, Jupiter/Robert Laffont S.A., 1969, coll. "Bouquins", 1982, art. "Cercle", p. 192, écrivent: "*Le cercle est le signe de l'Unité Principielle et celui du ciel; comme tel, il en indique l'activité, les mouvements cycliques. Il est le développement du point central, sa manifestation: "Tous les points de la circonférence se retrouvent au centre du cercle, qui est leur principe et leur fin", écrit Proclus. Selon Plotin, "le centre est le père du cercle, et selon Angelus Silesius, "le point a contenu le cercle". De nombreux auteurs, dont Henri Suso, appliquent la même comparaison du centre et du cercle à Dieu et à la création*".

¹⁵ Pseudo-Denys l'Aéropagite, *Les Noms Divins* (820C et 820D § 6) dans les *Oeuvres complètes*, trad., comm. et notes Maurice de Gandillac, Paris, coll. "*bibliothèque philosophique*", Aubier, 1943, pp. 132-133.

¹⁶ Pourtant reproduite dans *Tout l'oeuvre peint de Michel-Ange* (intro. Charles de Tolnay, doc. et mise à jour Ettore Camesasca, Milan, Rizzoli, 1966, trad. Alain Veinstein, Paris, coll. "*Les Classiques de l'Art*",

Flammarion, 1967, 1986, p. 85), cette *Tentation* ne lui est pas attribuée de manière sûre.

¹⁷ Charles de Tolnay, *Jérôme Bosch*, 1937, Baden-Baden, Holle Verlag GmbH, 1965, Paris, Robert Laffont, 1967, 1984, à propos du triptyque de la *Tentation de saint Antoine* de Lisbonne, p. 358.

- Notes du III:

¹ Cf. Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. III: *Iconographie des saints (A à F)*, Paris, P.U.F., 1958, pp. 107 et 109-110.

² Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'art occidental - Un problème esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973, chap. II, pp. 43 à 58, montre comment le baroque, à cause de son naturalisme, va refuser la représentation du monstre; il cite l'Allée des Marmouzets du château de Versailles comme exemple de dissimulation des formes tératologiques.

³ *Évangiles apocryphes*, éd. de France Quéré, Paris, Seuil, 1983, pp. 152 à 159.

⁴ Le passage de *L'Ystoire de Merlin* où il est question de cette réunion des démons, qui se tient juste après la descente aux limbes, est partiellement reproduit pp. 291-292ss. de Claude Gaignebet et Jean-Dominique Lajoux, *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*, Paris, PUF, 1985.

⁵ Cf. Gervais Du Bus, *Le Roman de Fauvel*, Paris, Firmin-Didot, 1914-1919, pp. XXXVIIss.

⁶ Dans les *Vitae Patrum*, une reine démoniaque invite Antoine dans son château cf. André Chastel, *Fables, Formes, Figures*, t. I, Paris, Flammarion, 1978, pp. 128 à 130; et "La Rencontre du roi Salomon et de la reine de Saba dans l'iconographie médiévale", *Gazette des Beaux-Arts*, Fév. 1949, pp. 99 à 114. On y reviendra, cf. notes 17 et 18 *infra*.

⁷ Cf. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont/Jupiter, 1988, art. "Chambre (secrète)", pp. 203-204, "Château", p. 216, et "Forteresse", pp. 457-458.

⁸ Cf. la Jérusalem Céleste de l'*Apocalypse*; *Hymnos Akathistos - Hymn of praise to the mother of God*, éd. de G. G. Meersseman o.p., Fribourg, University Press, 1958, grec-angl.; et la "Startvia Nerouchimaïa" ("Mur indestructible") russe, cf. Réau, *L'art Russe*, t. 1, *L'art scythe/ Le Moyen Âge à Kiev et Novgorod*, coll. *Marabout Université*, Verviers, Gérard et C^o, 1968, p. 125, qui renvoie au symbolisme de l'*hortus conclusus* occidental.

⁹ Cf. Max J. Friedländer et Mia Cinotti, *Tout l'oeuvre peint de Jérôme Bosch*, Paris, Flammarion, 1967, pp. 100-101.

¹⁰ Ruth Mellinkoff, *The Devil at Isenbeim - Reflections of Popular Belief In Grünewald's Altarpiece*, Berkeley, Los Angeles, Londres, university of California Press, 1988, angl.

¹¹ Cf. par ex. Pierre Darmon, *Le mythe de la procréation à l'âge baroque*, Paris, Seuil, 1981, pp. 92ss.; Henry Institoris et Jacques Sprenger, *Le Marteau des Sorcières*, Grenoble, Jérôme Millon, 1990, pp. 141 ss; et Roland Villeneuve, *La beauté du diable*, Paris, Berger-Levrault, 1983, pp. 18ss.

¹² Réau, *Iconographie...*, pp. 101-102.

¹³ Cf. Henry Chaumartin, *Le compagnon de saint Antoine - Etude sur le symbolisme du cochon - attribut caractéristique du saint*, Paris, Aesculape, sans date, pp. 2ss.

¹⁴ Frédéric Tristan, *Les Tentations de Jérôme Bosch à Salvador Dalí*, Paris, Balland/Massin, 1981, p. 93.

¹⁵ Également cité par Réau, *Iconographie...*, p. 111.

¹⁶ Ou de Février, cf. par ex. *Le Livre d'Heures d'Anne de Bretagne*, Paris, Jean de Bonnot, 1979, p. 11.

¹⁷ De plus, Y. Delaporte dans *Les vitraux de la cathédrale de Chartres - Histoire et description*, Chartres, E. Houvet, 1926, p. 213, qui montre parfaitement que l'opposition entre les vitraux représentant Antoine avec la tentatrice et Antoine avec le démon illustre les chap. 5-6, pp. 11 à 14 d'Athanase, *Antoine le Grand père des moines*, trad. fr. de la *Vita Antonii*, Paris, Cerf, 1989, dans lesquels la voluptueuse tentatrice une fois vaincue se montre sous son vrai jour, celui du noir démon de la fornication, imagine à tort que le vitrail de Chartres fonde l'iconographie de saint Antoine les pieds dans le feu. Pour nous, la tentatrice, qui arrive derrière Antoine et semble le surprendre, correspond plutôt à l'iconographie de l'*acedia*, sous la forme que l'on retrouvera dans le deuxième emblème de l'*Emblematum Sacrorum* de Joh

Saubertum, Nuremberg, Balthasar Caïmoven, 1625, et qui a été magistralement étudiée par Erwin Panofsky pour *Der Traum des Doktor* de 1471-1498 de Dürer dans *La Vie & l'Art d'Albrecht Dürer*, Paris, Hazan, 1987, pp.111 à 117. On peut aussi ajouter que, se trouvant à proximité de l'une des deux baies qui reproduisent *La triple tentation du Christ*, *La Tentation de saint Antoine* acquiert une double valeur, symbolique (Antoine devient le parèdre *ontique* du Christ) et charismatique (opposant l'attitude du bon chrétien, celle d'Antoine qui, à l'image du Christ, met en déroute le démon, à celle du paresseux, qui se laisse pervertir et succombe aux délices et aux maux de la terre). De fait, une *Tentation du Christ* du XV^e s. (miséricorde de St-Sulpice-en-Favières, fig. 243 p. 171 de Dorothy et Henry Kraus, *Le Monde caché des miséricordes*, Paris, éd. de l'Amateur, 1986) semblerait s'inspirer directement de *La Tentation de saint Antoine* de Chartres.

¹⁸Tristan, p. 93.

¹⁹L'iconographie des *Tentations* féminines a trouvé son origine dans cet épisode et celui des *Vitae Patrum* où Antoine surprend une reine démoniaque au bain qui l'invite dans son château, cf. Chastel, *Fables...*, pp. 128 à 130; et *Gazette des Beaux-Arts*, pp. 99 à 114.

²⁰Athanase, p. 12.

²¹Surtout vis-à-vis de celle de la Charité, cf. catalogue d'expo. sur *L'Allégorie dans la peinture - la représentation de la charité au XVI^e siècle* sous la dir. d'Alain Tapié, 27 Juin-13 Octobre 1986, musée des beaux-arts de Caen, pp. 18ss. et 123 (par ex.).

²²Cf. les *Fioretti de saint François* suivi de *Considérations sur les Stigmates*, Paris, Seuil et éd. franciscaines, 1962, intro., pp. 7 à 11.

²³*Fioretti, ibidem*, pp. 68-69. L'enlumineur semblerait donc avoir amalgamé le thème franciscain et l'épisode des fameuses *Vitae Patrum*, compilées au V^e s. par Jean Cassien (cf. Henri Suso, *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1977, notes p. 233 à 236), dans lequel Antoine est conduit par la reine démoniaque (cf. Chastel, *Fables...*, pp. 128 à 130) jusqu'à son somptueux château où elle lui propose de partager ses richesses (tentation d'*Avaricia*) s'ils se marient (tentations de *Luxuria* et d'Infidélité). Comme il refuse, les habitants du palais se transforment en démons et le battent à mort.

²⁴Thème principal de la Grande Mystique, cf. par ex. Michel Vovelle, *La mort et l'occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard et Pantheon Books, 1983, pp. 31-32ss.

²⁵Tristan, p. 49.

²⁶Dont le thème se retrouve dans plusieurs légendes hagiographiques, dont celle de saint Bernard.

²⁷Tristan, chap. 1, 2, 7, 13 et 14; et Villeneuve, pp. 108 à 118.

²⁸Il est vrai que les tentatrices peuvent représenter des démons, elles sont alors reconnaissables à leurs cornes, leurs pieds crochus ou leurs ailes de chiroptères, cf. Réau, *Iconographie...*, pp. 111ss. Mais, bien que cela puisse paraître paradoxal, il ne faut distinguer les représentations de démons, comme ici, de celles d'incubes ou de succubes telle que la gravure de Schongauer.

²⁹Comme le confirment par ex. le retable d'Isenheim, cf. Mellinkoff, ou les bois polychromes du musée d'Unterlinden de Colmar (entrés en 1913 et portant les n° d'Inv. SB 32 et 33), représentant *Saint Antoine visitant saint Paul au désert* et *Le Baptême du Christ*, d'après les gravures de Dürer et Schongauer. Les deux bois, réalisés vers 1510 et provenant de l'église des Franciscains de Colmar, sont visiblement d'une même main et se font pendant.

³⁰Cf. Jean Palou, *La sorcellerie*, Paris, P.U.F., 1985; et Villeneuve, *Dictionnaire du Diable*, Paris, Bordas, art. "Femme", pp. 148-149. Par ex., Odon, abbé de Cluny, demandera: "*comment pouvons-nous désirer embrasser ce sac de fiente?*", cité in Villeneuve, *Dict. du Diable, ibid.*, p. 148.

³¹Se reporter par ex. aux prescriptions du *Lévitique* sur l'impureté menstruelle des femmes. Le texte d'une gravure anonyme du XVI^e s. intitulée *Le Caquet des femmes* renvoie directement à une image pandorique de la femme: "*Sy les hommes voyant nos yeux,/ sente leur liberté perdue,/ Nous pourrions bien charmer les diex:/ nous voyant ainsi toute nue.*"; cf. Sara F. Matthews Grieco, *Angé ou diablesse - la représentation de la femme au XVI^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991. (*Le Caquet des femmes* est reproduit p. 326); et Dora et Erwin Panofsky, *La boîte de Pandore*, Paris, Hazan, 1990.

³²Cf. Institoris et Sprenger; et Palou, I^{ère} partie.

³³Cf. Gaston Duchet-Suchaux et Michel Pastoureau, *La Bible et les saints - Guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1990, art. "*Antoine le Grand*", pp. 33-34, et "*François d'Assise*", pp. 149 à 151; et Henry Focillon, *Moyen Âge - survivances et réveils - Etudes d'Art et d'Histoire*, Montréal, Bernard Valiquette, 1945, chap. VII, pp. 133 à 152.

- Notes du chapitre X: